

FIGURAÇÕES DE MANHUFÉ EM *AMADEO* DE MÁRIO CLÁUDIO

THE (RE)CREATION OF MANHUFÉ IN *AMADEO*, BY MÁRIO CLÁUDIO

Adriana Gonçalves da Silva¹

RESUMO: O romance *Amadeo* do escritor Mário Cláudio, publicado em 1984, compõe, ao lado das obras *Guilhermina* (1986) e *Rosa* (1988), a *Trilogia da Mão*, construída por relatos biográficos-ficcionais de três importantes artistas portugueses do limiar do século XIX e início do século XX. No caso de *Amadeo*, o diálogo intertextual que Mário Cláudio estabelecerá com o pintor Amadeo de Souza Cardoso é reafirmado pela escolha gráfica da edição do romance com a presença das obras do artista. A presente pesquisa tem o intuito de apresentar, ainda que de forma incipiente, uma abordagem de como é realizada uma (re)criação de Manhufe pela apropriação dos quadros do pintor Amadeo de Souza Cardoso, a partir de duas telas específicas: Casa de Manhufe, 1911-1912 e Cozinha da casa de Manhufe, 1913. Tomando como base epistemológica a intertextualidade, veremos como o romancista, apesar de manter em seu horizonte o texto fonte, ou de partida, como prefere Bassnett (2003), termina por recriar os quadros em seu texto de chegada, em virtude de seu próprio ato criativo.

PALAVRAS-CHAVE: Mário Cláudio; Manhufe; Diálogo interartes.

ABSTRACT: The novel *Amadeo*, by Mário Cláudio, published in 1984, along with the works *Guilhermina* (1986) and *Rosa* (1988), composes the *Trilogy of the Hand*, constructed by biographical-fictional accounts of three important Portuguese artists from the threshold of the nineteenth and early twentieth centuries. In the case of *Amadeo*, the intertextual dialogue that Mário Cláudio establishes with the painter Amadeo de Souza Cardoso is reaffirmed by the presence of the artist's works in the graphic choice of the novel's edition. The present research intends to introduce, although in an incipient way, an approach of how a (re)creation of Manhufe is performed two specific paintings: House of Manhufe, 1911-1912 and Kitchen of the Manhufe House, 1913. Taking intertextuality as an epistemological basis we will see how the novelist, in spite of keeping in his horizon the source text, or starting point, as Bassnett (2003) prefers, ends by recreating the paintings in his target text, by virtue of his own creative act.

KEYWORDS: Mário Cláudio; Manhufe; dialogue between arts.

¹ Doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense – Brasil. Professora Efetiva da Universidade do Estado de Minas Gerais – Brasil. E-mail: adri.lletras@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO: BREVES APONTAMENTOS

É no entanto de Amadeo de Souza-Cardoso que se ocupa este livro, de sua obra e da evolução que vai sofrendo, de como lida com riscos e massas até chegar aonde por momentos se julga ter chegado, lugar todavia a que nunca se chega.(CLÁUDIO, 1984, p. 73).

O romance *Amadeo* do escritor Mário Cláudio, publicado em 1984 e vencedor do prêmio de melhor romance do ano pela Associação Portuguesa de Escritores, prenuncia a escolha gráfica do encarte que o compõe o diálogo intertextual que estabelecerá com as obras do artista Amadeo de Souza Cardoso, pretensamente biografado. O “romance da escrita de uma biografia” (SEIXO, 1986, p. 25) que comporá ao lado de *Guilhermina*(1986) e *Rosa*(1988) a *Trilogia da Mão*, publicada em 1993, é construído em fragmentos, blocos de textos que intercalam a narração de Papi, biógrafo do pintor, com a de seu sobrinho Frederico. Esse, registra tanto o ofício do tio, bem como os elementos triviais da narrativa. No estilo dos biografemas barthesianos², os pequenos instantes da escrita em Santa Eufrásia de Goivos seguem intercalados aos recortes de momentos da vida do pintor Amadeo no contexto do modernismo português, sobretudo em Paris e Manhufe.

O elemento central do romance é, pois, essa busca angustiante do biógrafo em (re)construir seu biografado. Mário Cláudio, portanto, está ficcionalizando o processo de uma escrita biográfica que é uma ficção *sui generis* do sujeito. Na narrativa, durante a tentativa de estabelecer de forma

² O conceito dos biografemas, que se refere a “alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões” (p.XVII), aparece pela primeira vez em Sade, Fourier, Loyola (1971), quando Barthes para caracterizá-los utiliza simbolicamente de partes do corpo. Ao avesso da prática biográfica tradicional, a intenção não é de atingir um modelo totalizante, mas voltar-se ao detalhe, ao aparentemente insignificante em uma vida. Assim como Barthes visitou o gênero diário, com a publicação de *Incidentes* (1987) e *Diário de luto* (2009), o último escrito entre 1977 e 1979, publicação póstuma, Frederico também dele se utiliza.

quase que positivista a cronologia dos fatos, Papi é observado pelo sobrinho, o qual por sua vez, ironicamente, constrói registros biográficos da vida do tio ao manter certo diário sobre sua criação. A discussão posta em pauta é metalinguística; a escrita, o próprio fazer biográfico são colocados em cheque.

Não nos interessa, entretanto, como *mote* da pesquisa as relações tênues entre os gêneros no romance, nem mesmo a discussão sobre o biográfico, mas a forma como a partir de tais relações se desenha um proffcuo diálogo entre as artes na construção do próprio. A presente pesquisa tem o intuito de apresentar uma abordagem de como é realizada por Mário Cláudio a apropriação dos quadros do pintor Amadeo de Souza Cardoso em seu romance-biográfico. De modo mais particular, focalizaremos como se dá a construção dos espaços de Manhufe nas telas e na narrativa. O diálogo intertextual será percebido, sobretudo, a partir de duas telas específicas, a saber: Casa de Manhufe, 1911-1912 e Cosinha³ da casa de Manhufe, 1913, ambas também presentes no encarte do romance.

Entendemos que o recorte é justificado por ser Manhufe local de relevo na narrativa tanto pelo fato de ser onde se localiza a residência do pintor e sua família, na infância, como por ser retomada voluntariamente por ele na maturidade, apontando para uma memória afetiva. Deteremo-nos, portanto, ao estudo comparativo de como esse espaço é apresentado pelas telas do amarantino e pelo romance *Amadeo* do escritor Mário Cláudio, percebendo como se dá a tradução do código da *arte visiva* pela linguagem verbal, criando assim uma nova obra.

Tomando como base epistemológica a intertextualidade veremos como o romancista apesar de manter em seu horizonte o texto fonte, ou “de partida”, como prefere Bassnett (2003), termina por recriar os quadros em seu texto “de

³Mantenho ao longo do texto a grafia registrada na Fundação Calouste Gulbenkian ao me referir à tela, quando se tratar do espaço doméstico, a grafia seguirá a ortografia brasileira.

chegada”, em virtude de seu próprio ato criativo. Recordamos as palavras de Mikhail Bakhtin (2003, p.297), que considera “[...] cada enunciado [como] pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva”, para nos furtao debate da fidelidade, já que o próprio texto de partida também é ele, em si, um texto afetado, modificado, dialogizado.

Mário Cláudio, ao promover nesse romance um profícuo diálogo entre a arte da escrita e a da pintura, recupera ao fim e ao cabo uma reflexão maior promovida pelas artes que é a da possibilidade (ou não) da representação. E mais do que isso, o romance aponta para aquele artifício estético de leveza, aprendido na lição de Calvino, que tanto o pintor quanto o romancista utilizam para lidar com a realidade sem que se petrifique: o olhar indireto à Medusa.⁴

2 OS ESPAÇOS DE MANHUFÉ: DAS TELAS AO ROMANCE

E logo o viravento multicolor da infância, com Manhufe em festa e a brisa fluindo muito alto, girará sem parança na sua memória. (CLÁUDIO, 1984, p.91).

Manhufe habita o imaginário do amarantino em suas telas com certo tônus nostálgico, habitual nos que estão distantes de sua terra natal. Quando a Primeira Guerra Mundial se iniciou Amadeo de Souza Cardoso havia deixado

⁴No mito, a Medusa petrifica aqueles que a olham diretamente. Por isso, Perseu só consegue vencê-la ao valer-se do escudo polido – presente de Atena – como espelho, com o que controlava as ações do monstro, mediante o reflexo. Da mesma forma, o processo lúdico da escrita pode favorecer o enfrentamento da Medusa de forma menos agonizante ao utilizar o seu reflexo, seja por meio de alegorias ou por imagens metafóricas desse mesmo real.

Portugal e morava em Paris, participando de toda a grande agitação artística daquele momento.

O pintor, um dos nomes presentes na geração de Orpheu ao lado de Almada Negreiros e Fernando Pessoa, mantinha “a cabeça em Paris e o coração em Manhufe” (LOURES, 2014). Em virtude da guerra, escolhe retornar às terras lusas, buscando um autoexílio em sua residência de Manhufe. O local provinciano, pertencente ao conselho de Amarantes, que ao lado de mais dezessete cidades formam o distrito do Porto, surge como centro de referência também na narrativa marioclaudiana. Memória constante, ele permanecerá pautando as ações do personagem e mesmo quando esse aí não está a comparação é sempre evidente: “Paris mais e mais se lhe distanciava das coutadas de Manhufe, se corrompia numa cidade enorme onde à sinceridade repugnava matricular-se” (CLÁUDIO, 1984, p.54). Importa dizer que, o contraste entre Manhufe e Paris é praticamente o estabelecido entre o campo e a metrópole.

Mário Cláudio, em seu romance, seguirá apontando para este binômio “cabeça-coração” mencionado por Loures em relação à forma como Amadeo vê esses locais. Toda memória afetiva de Amadeo se concentra em Manhufe, mais especificamente na casa de sua família, o que é exposto textualmente:

Dessa Paris, que é um quebra-cabeças de persistência e de folia, de fracasso e de tormenta, com veredas de acaso que dela fazem a polis arquetípica, é como grande manancial que verá o casarão de Manhufe, a ele sempre voltando o rosto. (CLÁUDIO, 1984, p.42).

É assim que Mário Cláudio vai construindo de forma explícita as relações existentes entre seu personagem e Manhufe. Relações evidentes desde o início da narrativa, quando o escritor escolhe iniciar seu romance pela apresentação da casa e de sua cozinha, quadros pintados por Amadeo de Souza-Cardoso no período de 1911 a 1913. A apropriação das telas para criação de sua narrativa

estabelece um percurso que não se dará apenas nesses dois casos, mas será uma constante no romance. O recurso do qual se vale o escritor é o da *ekphrasis*, que é a “verbalização de textos reais ou ficcionais compostos em sistemas não-verbais”; em outras palavras ele “é uma forma de reescrita” Cluver (1997, p.42) desses textos. O processo da *ekphrasis* se insere, portanto, nas relações da intertextualidade tendo como possibilidade a apropriação, tradução ou recriação de textos pertencentes a sistemas diferentes.

Conforme dito, a primeira centelha do livro *Amadeo*, o primeiro dos blocos de textos com o qual o leitor possui contato, é referente à casa de Manhufe. Ela é descrita em sua fachada e arredorese a descrição nos remonta de imediato ao quadro do pintor amarantino, de nome homólogo:

A Casa é uma teoria volumétrica por entre a vegetação, maior do que todo o Mundo, impossível de arrumar. Por torres e telhados se levanta, paredes de cal alternando com panos de muralha, e um bestiário a habita, nela cirandando ou em torno lhe correndo, heráldicos bichos esguios, indistintos da paisagem. Na construção que não obedece aos caracteres do meio, um pouco ao revés de certa convicção de sangue da família, a vida se concentra na cozinha que ele virá a pintar. (CLÁUDIO, 1984,p. 11).

Ainda que timidamente, nesse primeiro parágrafo formas e cores começam a surgir na escrita trazendo um campo semântico singular para o texto, que vai se intensificando durante a narrativa. No decorrer do romance, descobriremos um artista que avesso a delimitações percorrerá inúmeros estilos, dificultando assim a empreitada de seu biógrafo. O quadro sobre o qual nos detemos está inserido no contexto cubista que, ao lado do expressionismo, será o grande responsável pelo reconhecimento do pintor. No excerto do romance tal presença estética já se apresenta pela palavra que adjetiva a casa: “volumétrica”.

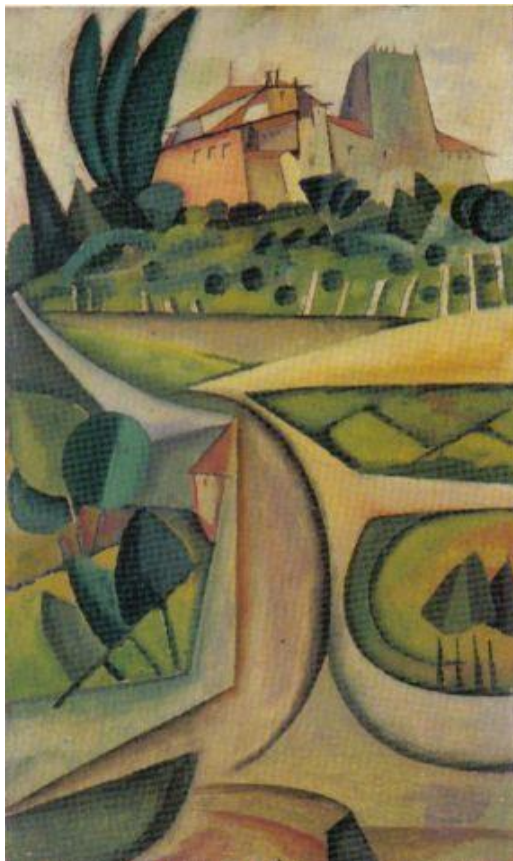


Figura 1: *A casa de Manhufe*

Fonte: Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso.

Disponível em: <https://www.amadeosouza-cardoso.pt/pt/product/a-casa-de-manhufe>.

As palavras de Mário Cláudio, em 1984, (re)constroem, intertextualmente, o texto de partida elaborado por Amadeo de Souza-Cardoso no início do século, em que observamos uma casa imponente que surge ao centro com seus telhados e paredes disformes, uma torre com proporções questionáveis e uma considerável área de vegetação ao redor, onde se avistam alguns caminhos. A partir daí, a narrativa segue entrecortada pela descrição da cozinha, parte da casa, e assim os ambientes externos e internos são intercalados criando certa atmosfera de vida e movimento naquele local. O corte estabelecido favorece para ambientar a estética fragmentada cubista, em que diversas informações são justapostas a fim de criar um todo interpretativo.

Além disso, atentemos ao fato de que a Casa logo no primeiro período do livro aparece grafada com letra maiúscula, apresentando de imediato o grau de importância da mesma para o biografado, para seu núcleo familiar e, por conseguinte, para a narrativa. A personificação do espaço faz com que ele seja tomado como mais um personagem na economia da obra, aquele que estabelecerá uma espécie de cumplicidade com o biografado. Neste primeiro bloco, a descrição da Casa segue da seguinte forma:

Ficam na escuridão a vertente das telhas com suas pontas irregulares, a dentadura das ameias da torre, alguma água-furtada de criados onde ainda dura a luz. Na infância permanece a Casa, demarcada por ramadas e milheirais, eucaliptos que acenam por detrás dela, mobilíssima de repartidas janelas abrindo e fechando em guilhotina. Não há caminho, não haverá jamais, que a ela não vá ter. (CLÁUDIO, 1984, p.11-12).

A referência à infância destaca o traço biográfico retomado no romance, de que Amadeo de Souza-Cardoso ali viveu, saindo aos dezenove anos para a aventura de morar em Paris ao lado dos grandes expoentes do modernismo português. Anos mais tarde, com o estourar da guerra, retornará à Portugal e elegerá novamente a Casa de Manhufe para viver com Lúcia, agora sua esposa. O período que encerra esse primeiro bloco textual aponta para o caráter de retorno, como se toda a existência do pintor estivesse vinculada à Casa e a ela não pudesse se furtar: “Não há caminho, não haverá jamais, que a ela não vá ter.” (CLÁUDIO, 1984, p.12). A referência realizada intertextualmente por Mário Cláudio pode ser lida no quadro de Amadeo que, em traços cubistas, apresenta na parte inferior à imagem da Casa, diversos caminhos ofertados que levam a ela, diversos e confusos traçados, fazendo-nos imaginar que as perspectivas apontam para diferentes destinos possíveis.

No romance a reflexão recai sobre os caminhos de Amadeo, o retorno à residência o coloca em condição de estrangeiro em sua própria terra, uma vez que não é possível desfazer a fratura gerada no sujeito por consequência de seu

primeiro afastamento (SAID, 2003). Nesse sentido, o casamento e a casa são os elementos que o afastam da guerra, embora sempre tenha deixado claro seu apreço, sua vontade de vivenciá-la de perto. Não é aleatório o jogo estabelecido a certa altura da obra em que há a troca aparentemente fortuita do assunto “guerra” para “casa”, depois para “Lúcia” e, por fim, o retorno à “guerra” (CLÁUDIO, 1984, p.88-89). A repetição de assuntos como ocorre com a recorrência do sintagma guerra, assemelha-se à repetição dos motivos e aos traçados que se repetem na pintura, como linhas paralelas que cerceiam os limítrofes narrativos e os destinos de Amadeo de Souza Cardoso.

Adiante, a profusão das linhas e a referência a caminhos, como é perceptível nos traçados do quadro, retornam textualmente: “A casa de Manhufe alberga quem larga para as estradas do Planeta, nela se surpreende, o granito dos degraus, esta rede de destinos que se encontram, se cumprem, desaparecem.” (CLÁUDIO, 1984, p.22). Rede capaz de emaranhar tanto o observador da arte quanto o leitor do romance, tornando-os cúmplices ao passo que possibilita a estes uma imersão e projeção nestes destinos possíveis, adentrando aquele circunscrito espaço geográfico como uma metáfora aglutinadora representativa dos destinos individuais, capturada no romance pela palavra planeta.

A referência dos caminhos pode apontar ainda para o “lugar a que nunca se chega” (CLÁUDIO, 1984, p.73) metaforizando a precoce morte do pintor e a gerada impossibilidade de acessá-lo desde então, bem como a seus projetos não concretizados: “a exposição irrealizável a bordo do grande transatlântico, na ida e na volta, de Lisboa a Nova Iorque, de Nova Iorque a Lisboa.” (CLÁUDIO, 1984, p.97). Os caminhos ofertados dialogam também com certa busca pessoal do pintor amarantino, que prefere não se limitar a um liame estético: “Irrita-se Papi com este Amadeo que não assume forma, fá-lo como quem desespera dos incômodos de uma úlcera” (CLÁUDIO, 1984, p.58).

Maria Thereza Abelha Alves atenta sobre o caráter ilusório que, como vimos, preenche a tela e a trama, suscitando processos estéticos diversos, conforme continuaremos a perceber na construção do *topoi* da casa.

Se o artista Amadeo reiterara o caráter ilusório da arte através da repetição dos motivos, a narrativa que o vai reviver inaugura-se personagem de si mesma, de modo que a montagem do objeto estético corra paralela à discussão desse objeto, de suas técnicas e procedimentos (ALVES,2004,p.100).

O plano “elevado” da casa no quadro, a forma quase que “suntuosa” com que surge demarcada em meio a Manhufe é traduzida por Mário Cláudio pelo artifício estético da utilização de léxicos que nos remontam a uma sensação que aproxima da “transcendentalidade”. No processo *ekphrástico* da recriação, apontado por Cluver (1997), astros, arcanjos, serafins e anjos são os responsáveis em elevar a Casa naquele contexto: “Manhufe emergia com a Casa grande lá dentro, centro do universo em torno do qual os astros giravam, e outros além deles, e mártires e arcanjos e serafins e pombas” (CLÁUDIO, 1984, p.24). A casa tomada como centro da vida é “plantada” articulando de forma poética sua coordenada no quadro com o verde da vegetação que a acompanha.

Existe também uma profunda relação entre aquelas linhas que atravessam o quadro, com a narrativa, o ritmo e a casa. Os assuntos intercalados ao longo da obra, por vezes inconclusos, os blocos de narração alternados entre a biografia de Papi e o diário de Frederico, lembram o entrecruzamento dos caminhos favorecidos pelas retas e ângulos do quadro. O ritmo guarda seu segredo

na economia da narrativa em que os acontecimentos, independentemente de sua duração, se tornam punctiformes, interligados por segmentos retilíneos, num desenho em ziguezagues que corresponde a um movimento ininterrupto (CALVINO, 2011, p.48).

Em *Amadeo* este desenho narrativo trará elementos só capazes de serem compreendidos *a posteriori*, exatamente como a concepção de *punctum* que Barthes estabelece sobre a fotografia, em que um episódio ilumina o outro que ainda está por vir, ou é iluminado. O exemplo abaixo aponta para dois personagens até então não mencionados na narrativa: Álvaro e Gabriel, o segundo apresentado pelo aposto; o primeiro deixado à deriva, do qual só tomaremos ciência depois:

Recebo uma carta de Álvaro, a primeira em semanas, espriando-se pelo romance que lê, um plano para as férias, uma hipótese de trabalho envolvendo certa violoncelista portuguesa. Gabriel, o filho mais pequeno do caseiro, veio hoje ao terreiro debruçar-se sobre o livro que eu lia, incapaz de dormir após o almoço. (CLÁUDIO, 1984, p.15)⁵.

Avesso ao ritmo de dentro da casa, o ritmo de Manhufe aparece na expressão do carro de boi que surge marchando por detrás da residência (CLÁUDIO, 1984, p.28), contrastando com a criação artística e movimentação realizadas na casa, a vida que passa lentamente lá fora. Longe da residência o pintor é um homem disperso, toda possibilidade de apresentar-se inteiramente vincula-se a ela, pois como define Bachelard a casa é “o primeiro mundo do ser humano” (1993, p.26).

Disperso ou não, Lúcia declara que a casa parece uma extensão de *Amadeo* (CLÁUDIO, 1984, p.87) e em diversos momentos é mencionado na narrativa o caráter agregador dela, como única capaz de mantê-lo em seu convívio social: “Mas no homem que examinamos rareia a vocação gregária, desde que não tenha projetada a sombra da velha Casa” (CLÁUDIO, 1984, p.98).

⁵ Observa-se neste trecho o diálogo intertextual a partir da violoncelista com outra obra de Mário Cláudio pertencente à Trilogia da Mão, *Guilhermina*, publicada em 1986.

A declaração na narrativa, não se dá por acaso, podemos perceber em toda a obra do pintor um apreço à temática da “casa”, recordamos aqui “A casita clara – Paisagem, 1915”, “Janellas do Pescador, 1915” e “Casa Rústica, 1914”.

No romance de Mário Cláudio, o *Cosinha da Casa de Manhufe*, de 1913, é o segundo quadro de Amadeo que se apresenta na ordem narrativa. Ele surge entrecortando a descrição externa da Casa e é o único interior que merece destaque no romance; ele é o único quadro pintado a respeito de um cômodo da residência. Na dinâmica de parte pelo todo, a cozinha estabelece como que um processo metonímico de toda a casa, prova disso é que veremos nela as mesmas janelas em forma de guilhotina de que tomamos conhecimento na apresentação da Casa.



Figura 2: *Cosinha da Casa de Manhufe*

Fonte: Museu Calouste Gulbenkian.

Disponível em: https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/cosinha-da-casa-de-manhufe-140234.

Na estética de Amadeo de Souza-Cardoso a tela possui especial significação: é a partir dela que o pintor marca uma remodelagem de sua

produção artística. Para Afonso Ramos (2014), que assina os comentários à obra no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste, tal virada se deu “pela sua recusa da representação mimética, na produtiva descoberta da desconstrução espacial enquanto processo criativo”.

Na obra observamos a permanente obsessão cubista pelos cortes desproporcionais, como é visível no tampo da mesa, bem menor que sua base, por exemplo. Salta de imediato uma cozinha vazia, sem móveis, eletrodomésticos ou utensílios. A cozinha desnuda é pintada na ausência de suas atividades e de vida, destacando a mesa sem cadeiras em seu centro, efetuando certo contraponto ao que é registrado em sua biografia.

A cozinha de Manhufe é um dos locais canonizados nas leituras biográficas de Amadeo, como o centro emocional e familiar da casa-natal, tornado pitoresco pela pesada arcaria, o vetusto mobiliário de madeira e os painéis de ferro. Mas para Amadeo, o espaço aqui importa enquanto interior, como laboratório no qual as experiências geométricas são encenadas. Tornou, por isso, opacas as janelas, com densas pinceladas, impedindo qualquer fuga do olhar, conferindo imediatez à tela, e concentrando-a no modo como as formas vivas estruturam este interior, começando pela moldura das janelas, dissecada como um motivo quase abstrato. (RAMOS, 2014).

O artifício do espaço que deixa entrever o recorte a dois outros “cômodos” indecifráveis e não nos possibilita como alternativa o acesso ao ambiente externo das janelas, prendendo nossa visão a sua circunscrição, faz com que nosso olhar passeie num arguto voo por suas paredes e assoalho, deslindando as marcas de vidas que por ali passam, ao passo que reforça suas ausências e favorece a contemplação e interiorização escassos pelos ruídos de seu funcionamento.

Mário Cláudio, por sua vez, optou por recriar a cozinha ocupando os espaços físicos, vestindo-os de cores e de adereços, exalando aromas, difundindo vozes. Assim começa a apresentação da cozinha pelo autor: “É uma

quadra enorme e enegrecida, trespassada de aromas que compõem uma história culinária [...]” (CLÁUDIO, 1984, p.11). A cozinha do pintor Amadeo apresenta um espaço amplo com cores escuras e poucos pontos de luz advindos das janelas, que quase não contrastam com as cores terrosas do ambiente. Adiante, todo o resto da descrição elaborada pelo romancista será uma estratégia de preenchimento deste espaço, ficando muito claro o procedimento de recriação elaborado por Mário Cláudio que, na voz do biógrafo Papi, irá remontar mais àquela cozinha mencionada por Ramos do que a da superfície do quadro:

Os pratos de barro colorido trepidam nas paredes de estuque grasíssimo, os cobres luzem no brilho sufocado das coisas com muita serventia, dobra-se o cheiro dos toros de pinheiro ardido sobre o da manteiga esbranquiçada que nas horas vagas se bate. A cozinha de Manhufe guarda seu segredo para o futuro. (CLÁUDIO, 1984, p.11).

Os objetos que aí constam não estão presentes na tela, mas dela também de todo não se furtam. Olhando para a primeira abertura na parede da direita para a esquerda, percebemos três formas circulares que poderiam ser os “pratos de barro colorido” aludidos pelo autor. Embora os pratos não possuam coloração visível na tela, eles estão enegrecidos pela atmosfera de ocultamento que remonta ao que parece ser uma dispensa, como também carregam uma atmosfera de tempo decorrido desde sua utilização. Outros vultos não nos deixam certeza, como uma sombra que se mistura aos cortes realizados no local, não sendo possível identificar claramente os objetos.

Amadeo de Souza-Cardoso, ao despir a cozinha, retira as marcas pessoais, deixando somente os riscos no assoalho e o desgaste do tempo nas paredes, como estopins para a memória. O pintor parece apontar apenas para “o inesquecível”, (KRACAUER, 2009, p.68) daquela cozinha, ou seja, aquele aspecto que sobrevive em nossa recordação. Por sua vez, Mário Cláudio ao propor a construção de uma biografia do personagem, precisa vesti-la

novamente, trazendo certo intimismo e pessoalidade capazes de levar o leitor a um contato mais profundo com Manhufe e com Amadeo.

Mais do que uma descrição do espaço, há uma construção de elementos que são próprios para conferir uma carga de lembranças e de tradição ao local, o autor inclui aí os signos necessários para interpretá-la, pois a memória não deixa de ser um movimento de interpretação desses signos, conforme Deleuze (1987). Além disso, a vida incutida no romance àquele espaço remonta à ausência de “vocação gregária” de Amadeo, que só era sanada na Casa.

Dos vários modelos de reconciliação, a freqüência da cozinha de uma casa será por certo o mais antigo e o mais conseguido. Reconhecerá isto Amadeo quando pinta a “Cozinha da Casa de Manhufe”, nesse calor de evocados convívios, solilóquios a que o lume crepitante faz companhia, presentificando gerações que vêm aconchegar o corpo dos viventes, dando ao diário fluir um gosto de coisa perfeita que se nos insere na pele. (CLÁUDIO, 1984, p.62).

Se, de forma objetiva, as cozinhas parecem se contrapor, contraditoriamente na narrativa marioclaudiana ao exercer um processo de recriação da cozinha pelos elementos que nela insere, consegue capturar todo o movimento incutido na profundidade estética do quadro. Mais do que criar um ambiente propício à narrativa, o escritor demonstra certa comunhão artística com os ideários de Amadeo. Nas palavras de Ramos sobre o pintor podemos compreender que a percepção da tela como um espaço estático, é-nos ilusória.

O espaço é livremente interpretado por Amadeo, numa visão plástica que diverge das experiências do cubismo analítico. Embora perfilhe as suas lições, ao fracturar o ponto de vista do sujeito, e desconstruir o objeto em faces angulosas, estas linhas estruturantes carregadas a negro parecem tornar-se independentes, indo além de uma mera função divisória ao rasgar os espaços em várias direções inesperadas, e aproveitando a entrada de luz para criar grelhas no chão, pondo a arquitetura em movimento. A original forma de coreografia ou animação rítmica que o reticulado linear adquire então em Amadeo, utiliza a fragmentação cubista não para desfazer objetos em planos divergentes, mas como ferramenta criativa,

criticando a ideia estática do objeto e do sujeito face a ele, nesta reconstrução do motivo realista a partir dos elementos dinâmicos e de um desígnio plástico que, como no título desse mesmo ano, se podia designar a “*natureza viva dos objetos*”. (RAMOS, 2013).

O processo de recriação elaborado pelo romancista é análogo ao de Amadeo. Assim como Ramos aponta que o pintor de Manhufe fez um distanciamento da referencialidade, a narrativa marioclaudiana exerce de modo similar esse afastamento, ficando ainda mais marcado o processo criativo sobre o espaço pintado e sendo cada vez mais, não-requerido, encontrá-lo. A referencialidade se ausenta em ambos, o que garante o estatuto artístico de suas obras, o que torna a relação especular, pois o quadro realizado por Amadeo já é uma ficção. Se, conforme Kracauer, a fotografia isoladamente não é suficiente para a reconstrução, pois necessita do registro da tradição vinculado a ela, “um pintor retratista que se submeta inteiramente à ‘necessidade natural’ criará, no melhor dos casos, fotografias.” (KRACAUER, 2009, p.69).

Mário Cláudio reorienta seu texto com elementos que não constam visíveis no quadro, mas que de certa maneira leva-nos a uma “imaginação aproximada” do que ele nos suscita. Os odores da cozinha, certo vapor de seu funcionamento, terminam por recriar justamente a atmosfera opaca, escurecida do quadro, que parece apontar a um evento passado, ou melhor, a um tempo que entrecorta, sucede e precede este funcionamento descrito no romance.

O ocre terno do reboco, que o castanho húmido das madeiras povoa de uma confiança temperada de seriedade, a negra crosta dos potes de três pés, onde se confeccionam riquíssimas substâncias ora gomosas ora enxutas, ora papudas ora rechinantes de gordura que a si mesma rapidamente se come, tudo faz parte dessa geografia vital. (CLÁUDIO, 1984, p.62).

A profundidade que percebemos pelos dois portais, onde se avista uma profusão de linhas ininteligíveis, é conseguida pelo escritor na matéria narrativa

a partir da trivialidade do diálogo travado entre os serviçais. Uma profundidade conseguida pelas relações e vínculos que ali se constroem: “Nela as mulheres se embrulham pelando batatas, transportando do patíbulo ao alguidar a galinha morta de patas lívidas, que deixa pingar pelo chão estrelinhas de sangue” (CLAUDIO, 1884, p.11).

A obra que se cumpre, a tela da cozinha, não alude a nenhuma mensagem ou ideologia capaz de nortear todo o romance, também não serve sozinha a meramente uma ilustração da localidade, mas ao lado de *Casa de Manhufe*, de referências de sua fortuna crítica e de registros biográficos compõe o *puzzle* que reflete todo um traço específico do pintor.

A cozinha de Manhufe é lugar de trempes e covilhetes de banha, espetos e alguidares onde o sangue suíno paulatinamente coagula sob a elástica película, as carnes salgadas se desfazem da enxúndia gelatinosa que implora o corte do vinho. O sol, então, acalenta ou doira. Estamos no ano de mil novecentos e treze, a cozinha é do homem e o homem dela, que mais falta para que a obra se cumpra? (CLÁUDIO, 1984, p.62).

Enxergar a relação entre artes como uma relação intertextual significa pensar a multiplicidade discursiva de uma cultura e “a matriz de expressões comunicativas nas quais o texto artístico está situado, que alcançam o texto não somente por meio de influências reconhecíveis, mas também por meio de um processo sutil de disseminação” (STAM, 2000, p.64, Tradução nossa).⁶ Em outros termos, além da referência direta do escritor à obra do pintor amarantino, um outro aspecto os aproxima por meio da matriz cultural que, com mais de meio século de diferença, compartilham: o espaço geográfico. Para Helena Buescu:

⁶“matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated, which reach the text not only through recognizable influences, but also through a subtle process of dissemination” (STAM, 2000, p.64).

O espaço é representação, construção e projeção cultural, fruto de pressupostos, parte integrante da visão do mundo, que é sempre modo de produzir sentido (...) o espaço (ou a forma de o conceber) não é imutável e perene, mas sim passível de mutações que são tantas outras alterações no modo de o homem se pensar a si próprio, enquanto por um lado elemento organizador desse espaço e, por outro, parte integrante dele. (BUESCU, 1990, p. 76-77).

Assim como Amadeo, Mário Cláudio não esconde seu apreço por sua urbe⁷, chegando a escrever posteriormente um livro dedicado a ela, marcando desde o título, *Meu Porto* (2001), a “atribuição de posse que é também declaração de amor” (ALVES, 2005, p.132). Entretanto, o livro é iniciado apresentando a intangibilidade desse Porto que, descrito por muitos, não se deixa apreender por ninguém, anunciando ao seu leitor o desafio que enfrenta ao escrevê-lo: “Não há cidade como o Porto que não permaneça página em branco ao cabo de linhas e linhas escritas.” (CLÁUDIO, 2001, p.11).

Essa mesma sensação tântala em relação ao espaço que ocupa parece ter sido vivenciada por Amadeo de Souza-Cardoso pela busca e anseio de pintá-lo. Assim como Mário Cláudio admite sofrer certa interferência do espaço que habita, longe de estabelecermos uma relação determinista, Amadeo também carrega consigo uma série de referências sobre sua cidade natal que não encontra similaridade com os espaços que percorre, realizando sempre o que Said (2003) chamou de uma relação contrapontística entre o sítio natal e o agora ocupado.

E o espaço não apenas não se ausentava da perspectiva do amarantino como também o regia esteticamente, sua obra ganhava uma profusão de cores e movimentos preconizadas na imagem dos viraventos presentes em Manhufe,

⁷ No registro biográfico, o Porto será escolhido para o casamento com Lúcia e, no ficcional, é do Porto que Álvaro, amigo da família do biógrafo Papi e detentor dos escritos no final da narrativa, escreverá a carta a Mário Cláudio, apresentando os originais da obra que analisamos.

utilizada em nossa epígrafe. No acervo da Fundação Calouste lemos no texto que acompanha a descrição de *A casita claraque*:

O contraste com os primeiros anos do exílio de Amadeo em Manhufe é notável, neste que foi um verdadeiro regresso *ad uterum* e deu origem a uma pintura plena de energia vital e de cores radiantes, com obras que se impõem na geografia do modernismo como “ex-cêntricas”, mas de maneira alguma insulares. (AUTOR DESCONHECIDO, 2006).

Deste modo, o romance de Mário Cláudio realiza esse diálogo intertextual com a pintura de Amadeo de Souza-Cardoso construindo certo imaginário sobre Manhufe, a exemplo do que já fora feito pelo próprio pintor. Este lançou um olhar muito próprio para aquela localidade, como fica manifesto nas duas telasvistas, conseguindo uma particularidade no olhar a partir dos traços cubistas que as compõem. Ademais, “a pintura não existiria como forma de linguagem se não se fizesse linguagem na mente do observador. E a linguagem que se articula na mente do receptor é verbal”. (GONÇALVES, 1997, p.67).

Observa-se assim, uma profunda comunhão entre o romance de Mário Cláudio e a obra do pintor amarantino, em que a narrativa a espelha ao passo que preenche possíveis espaços necessários à sua ficção. No interior não pintado da *Casa de Manhufe*, sendo exceção a cozinha, é nos dado a conhecer mesas, toalhas, oratórios, sempre supervalorizando os detalhes em formas geométricas e cores fortes de apreço ao cubismo, de modo a criar uma atmosfera que envolva o leitor, mantendo na extensão imaginativa certo grau de coerência com o universo criado pelo artista.

Fica evidente, portanto, que essa mesma forma de ver do amarantino não possa mais ser resgatada e que não só sua arte implica na do romancista, como a leitura deste será capaz de afetar a recepção dessas telas, de modo que

acreditamos ocorrer uma ampliação de sentidos entre esses sistemas à medida que se comunicam. Retomando as palavras de Gonçalves (1997, p.59),

nessa ampliação encontra-se o que poderíamos denominar de *linha assintótica* entre o plano de expressão de cada um dos sistemas de signos em relação ao outro, na busca de articulações cada vez mais instigantes, para não dizer complexas, dos planos de conteúdo.

Interessa-nos lembrarmos ainda o processo de escolha gráfica-editorial que se coloca em consonância com a ampliação interpretativa. O período que encerra a primeira parte da descrição da cozinha por Mário Cláudio estabelece com o leitor um fortuito jogo, em que o texto de partida está inserido páginas adiante, no encarte gráfico presente no livro e que, este, está disposto ao lado de *Casa de Manhufe*. Se mediante o texto a lembrança do quadro se coloca, agora mediante o quadro a recordação do texto lido nas primeiras páginas é ativada, estabelecendo um duplo do processo e transformando a recepção destas telas.

Assim, o regime de complementariedade advindo destas obras relaciona-se também a planos mais profundos, ao deixarem transparecer uma declarada estima à região de suas naturalidades; nesse sentido, a memória parece unir as experiências dos dois artistas. Situadas em pólos opostos do século XX, há algo que une essas artes, que faz com que elas se comuniquem no processo criativo. Algo que parece apontar para aquela sensibilidade ou imaterialidade vista por Deleuze ao analisar a obra de Proust, que são características próprias aos signos da arte. Algo que, neste caso, se alinha a certa memória afetiva relacionada à região do Porto, da qual Manhufe funciona como um microcosmo.⁸

⁸ Compreendemos a abordagem de Deleuze, mas fazemos a devida ressalva para a palavra *signo* que pode remeter equivocadamente a uma ideia de representação, pressupondo um real a ser alcançado. Não é intuito deste trabalho estabelecer nenhuma abordagem essencialista sobre as artes.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que venha, pois, se lhe esgotem papel e tintas, em espaço nenhum se tornará possível encarcerar a vida. (CLÁUDIO, 1984, p.83).

Em consonância com o espírito gerado pelo modernismo do qual Amadeo de Souza-Cardoso é um dos precursores, Mário Cláudio rompe com qualquer regime representativo ao elaborar sua obra. A pintura não-representativa do cubismo é percebida na forma como a retomada desses quadros pelo autor não servem apenas para a criação de um cenário ou a uma ilustração daquele espaço, mais do que isso, eles dialogam com todo o romance de forma a articular o plano formal ao do conteúdo.

Os procedimentos estéticos realizados por Mário Cláudio ao traduzir os espaços dos dois hipotextos possuem, de certo, muita similaridade. Porém, há uma pequena nuance no que diz respeito à radicalidade dessa apropriação. Se no primeiro quadro, *Casa de Manhufe*, os traços de recriação estão timidamente postos, no segundo, *Cosinha da Casa de Manhufe*, eles são capazes de transformar a recepção imediata daquele espaço, ao preenchê-lo imaginativamente com cores e vidas ausentes na expressão do pintor. Nos quadros, o obscuro, a sombra e os tons castanhos parecem marcar certa nostalgia de *Cosinha da Casa de Manhufe*, ao passo que contrastam com o colorido de *Casa de Manhufe* como se opusesse o exterior ao interior. Parece-nos que o observador das telas é colocado diante a *Cosinha* como em uma posição “póstuma”, frente a uma obra do que será este espaço quando ausente de vida. Na narrativa, a recriação de Mário Cláudio termina por promover certa harmonização deste tempo e dos espaços ao recuperar as cores da fachada da Casa para compor também sua cozinha, desfazendo a oposição entre os ambientes.

É notório que, ao nos colocarmos diante o quadro do amarantino o decodificamos mentalmente, estabelecendo o processo apontado por Lessing de que “a pintura quer ser lida, traduzida em comentários, quer voltar a ser texto” (1997, p.13). Na narrativa de Mário Cláudio experienciamos o processo inverso, ao lermos e remontarmos em nossa mente o campo imagético é como se aquelas linhas quisessem voltar a ser imagem, não a mesma que as originou, mas outra.

Mário Cláudio, ao nos apresentar a obra de Amadeo de Souza-Cardoso, apresenta-nos ao mesmo tempo um “outro”, como um avesso do bordado. Calvino (2011, p.99) nos ensina que “podemos distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal”. No romance *Amadeo* acontecem os dois, sobretudo por conter em seu volume os dois sistemas: as palavras e os quadros. O leitor é interrompido a dado momento e levado a ler também esses textos visuais que terão uma recepção alterada pela leitura ao passo que a presença deles, em contrapartida, ressignifica o que acabou de ler. É dessa forma que Manhufe nasce: das pinceladas de um e da grafia do outro, como sistemas de significação que se complementam, que preenchem mutuamente e de forma dialógica, o imaginário do leitor.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Maria Theresa Abelha. Um Porto em demanda de representação. *Léguas e Meia*: Revista de Literatura e diversidade cultural. V.4, n.3, 2005.
- ALVES, Maria Theresa Abelha. *Textos e telas em diálogos intersemióticos*. Revista Scripta (PUCMG), Belo Horizonte, v. 7, n.13, p. 99-114, 2004.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da modernidade. Campinas: Papyrus, 2003.
- AUTOR DESCONHECIDO. *Amadeo de Souza Cardoso*: diálogo de vanguardas, CAM, FCG. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BASSNETT, S. *Estudos da Tradução*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BUESCU, Helena. *Incidências do olhar: percepção e representação*. Natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França, Inglaterra). Lisboa: Caminho, 1990.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: Lições Americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CLÁUDIO, Mário. *Amadeo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- CLÁUDIO, Mário. *Meu porto*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- CLUVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e Sociedade 2* – revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo: USP, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. In: *Literatura e Sociedade 2* – revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo: USP, 1997.
- KRACAUER, Siegfried. A fotografia. In: *O ornamento da massa: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LOURES, Carlos. *Amadeo de Souza Cardoso*. <http://www.vidaslusofonas.pt/amadeo.html>. Acessado em 05 de março de 2014.
- RAMOS, Afonso. Cosinha da Casa de Manhufe. In: *Centro de arte moderna*. <http://www.cam.gulbenkian.pt>. Acessado em: 05 de abril de 2014.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e contexto*, 5. ed., SP: Perspectiva, 1996, p. 75-97.
- SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Livros Horizontes, 1986.

STAM, Robert. "Beyond fidelity: the dialogics of adaptation". In: NAREMORE, James. (org.). *Film Adaptation*. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.

Recebido em 26/01/2020.

Aceito em 29/05/2020.